

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de abril de 2025

ACEPTADO: 16 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.18>

■ Estudio desde el feminismo de *Les Noces*, una obra de Bronislava Nijinska A Feminist Study of *Les Noces*, a Work by Bronislava Nijinska

Alejandra Olvera Rabadán¹

Facultad Popular de Bellas Artes

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morelia, Michoacán, México

Contacto: alejandra.olvera@umich.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7950-3115>

¹ Doctora en Ciencias del Arte con especialidad en teoría, historia y crítica de la danza, por la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Realiza investigación sobre corporalidad y procesos creativos en danza. Profesora en licenciatura y doctorado de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores.



Estudio desde el feminismo de *Les Noces*, una obra de Bronislava Nijinska

A Feminist Study of *Les Noces*, a Work by Bronislava Nijinska

Resumen

El ámbito de la coreografía del ballet ha sido protagonizado mayoritariamente por hombres, pero a inicios del siglo XX, Bronislava Nijinska fue coreógrafa en los Ballets Rusos de Diaghilev, creando obras de gran importancia para el desarrollo posterior del ballet, por sus planteamientos creativos. Sin embargo, solamente se conservan dos de sus más de setenta obras, y en la literatura sobre el ballet en el siglo XX prácticamente no se ha estudiado su trabajo. Esta investigación se propone analizar, desde una perspectiva feminista, las condiciones de desarrollo del campo del ballet y de sus estudios que impidieron la conservación de las obras de Bronislava. Para comprender la inadecuación entre la importancia del trabajo de Bronislava y los escasos estudios que existen sobre su obra, se examinan las principales aportaciones de Nijinska y se analiza una de sus coreografías más emblemáticas. Además, se realiza una revisión del desarrollo de los estudios sobre el trabajo de Bronislava, así como las relaciones que otros coreógrafos han tenido con la obra de Nijinska. Este estudio permite comprender cómo las condiciones estructurales del funcionamiento del ámbito del ballet dificultan el desarrollo y validación del trabajo coreográfico de las mujeres.

Palabras clave: Coreografía, mujeres, danza, conservación

Abstract

The field of ballet choreography has been dominated by men, but at the beginning of the 20th century, Bronislava Nijinska was a choreographer at Diaghilev's Ballets Russes, creating pieces of great importance for the subsequent development of ballet due to their creative approaches. However, only two of her more than seventy works have survived, and her work has hardly been studied in the literature on ballet in the 20th century. This research aims to analyze, from a feminist perspective, the conditions of development of the field of ballet and its studies, which prevented the preservation of Nijinska's works. To understand the mismatch between the importance of Nijinska's artwork and the scarce studies that exist on her work, Nijinska's main contributions are examined, and one of her most emblematic choreographies is analyzed. In addition, a review of the development of studies on Nijinska's work is carried out, as well as the relationships that other choreographers have had with Nijinska's work. This study allows us to understand how the structural conditions of the ballet field hinder the development and validation of women's choreographic work.

Keywords: Choreography, women, dance, conservation

El estudio de la danza desde una perspectiva femenina

Cuando el tiempo de la danza ha terminado, pareciera que la obra se ha esfumado. Sin embargo, permanecen muchos vestigios: la danza queda en la memoria de los cuerpos que bailaron, en las imágenes y en las narraciones que se contaron sobre la danza. El ballet es un arte en el cual el trabajo de curaduría para el mantenimiento o recuperación de las obras del pasado es muy importante, y debe ser sostenido si se quiere preservar la obra. Resulta prácticamente imposible resguardar o mantener vivas las composiciones coreográficas del ballet sin la memoria de los cuerpos o la notación del movimiento, como la labanotación, sistema similar a la partitura musical.

Las circunstancias que hacen que algunas obras del ballet permanezcan y otras se pierdan son complejas, pero hay un asunto de género latente en este proceso y del cual casi nunca se habla. Al pensar en esto, se hace evidente la necesidad de reestructurar los estudios sobre la danza desde una perspectiva femenina para recuperar a coreógrafas como Bronislava Nijinska. El campo de la coreografía del ballet ha estado gobernado ampliamente por hombres, a pesar de lo cual Nijinska se abrió camino realizando más de setenta obras y trabajando en las más importantes compañías del mundo. Sin embargo, su trabajo no ha sido suficientemente recogido en los estudios sobre danza y sus obras no fueron sostenidas en el tiempo, cosa que sí se ha hecho con el trabajo de coreógrafos hombres con quienes convivió. El objetivo del presente artículo es analizar la importancia del legado de Bronislava Nijinska en el desarrollo del ballet a nivel mundial, por medio del estudio de su trayectoria y del análisis formal de una de sus obras más importantes: *Les Noces*.

Para entender la importancia del legado de Bronislava Nijinska se implementaron dos estrategias. La primera consistió en la realización de un estudio histórico que permitió ubicarla en su entorno y analizar, desde las teorías del feminismo, las condiciones en las cuales se desarrolló su trabajo. Esta parte de la investigación se elaboró a partir de la recopilación de material documental y audiovisual existente, incluyendo textos que abordan directamente su trabajo, las memorias de la propia Nijinska, la investigación realizada por Lynn Garafola sobre la vida de la coreógrafa y los registros existentes sobre las dos obras que se conservan: *Les Noces* y *Les Biches*. En esta misma línea, fue fundamental la revisión de documentos sobre personalidades de la danza con quienes la creadora trabajó, como los realizados sobre Diáguilev, Vaslav Nijinsky, Léonide Massine, entre otros, en los cuales tangencialmente se ofrece información sobre ella. Del mismo modo, se estudiaron aquellos documentos sobre personalidades de la danza como Frederick Ashton, Mercedes Quintana, Nellie Happee y algunos más, con quienes no necesariamente trabajó Bronislava, pero que ofrecen la información necesaria para vislumbrar el impacto de la coreógrafa en el desarrollo del ballet en el siglo XX. La segunda estrategia consistió en la realización de estudios formales gracias a los cuales fue posible analizar, en términos coreográficos y de la construcción del lenguaje, su verdadera influencia en la creación coreográfica del ballet.

En esta investigación se observa cómo el hecho de que Bronislava Nijinska fuera mujer condicionó la permanencia de sus obras por razones ajenas a la importancia o la influencia que estas tuvieron en el desarrollo del ballet. Debido a su temática, este artículo se enfoca específicamente en *Les Noces*.

Para el comienzo de esta investigación, se hizo una revisión del desarrollo de las vanguardias históricas en Europa, particularmente aquellas iniciadas en Rusia. Comprender las transformaciones que dichas vanguardias propusieron en el campo del arte fue determinante para la realización del análisis formal de *Les Noces*, porque brindó una perspectiva más completa sobre cómo, por ejemplo, Bronislava retomó en este trabajo principios compositivos del constructivismo ruso. Además, el estudio del desarrollo del ballet en Rusia a inicios del siglo XX fue importante para dimensionar cómo fue posible que una mujer tuviera espacio para la creación coreográfica y las condiciones bajo las cuales se inició el trabajo de la coreógrafa rusa en este campo específico.

Para el análisis formal de *Les Noces*, en un primer momento se seccionó la obra para observar específicamente cada uno de sus componentes. En un segundo momento se estudiaron las relaciones que dicha composición coreográfica establece entre sus distintas partes. Finalmente, se estudiaron las relaciones que se pueden observar desde la pieza con su entorno social y cultural con el desarrollo del arte de su época y con las otras obras de la misma autora y de otros coreógrafos de los Ballets Rusos de Diáguilev, compañía donde se creó *Les Noces*.

El análisis formal para este artículo se apoyó en teorías del feminismo, particularmente en autoras como Judith Butler, desde quien se puede comprender que existe una relación entre las construcciones estereotipadas de género y las posibilidades de desarrollo profesional de las personas; o Simone de Beauvoir, quien analizó cómo el desarrollo profesional de las mujeres se ha visto limitado por las estructuras sociales y culturales. Integrar esta perspectiva feminista a la investigación permitió comprender la forma en la que la misma obra *Les Noces* fue creada desde una perspectiva crítica del patriarcado, pero también dio la posibilidad de comprender las dificultades vividas por Bronislava para la conservación de sus creaciones. La integración de las teorías del feminismo llevó a la investigación a que no se limitara al análisis de la obra, sino que se hiciera una revisión del impacto de la vida profesional de Bronislava Nijinska en el desarrollo del ballet a nivel internacional, así como el estudio de la desproporción de ese impacto en relación con la conservación de sus obras.

Los orígenes: Los Ballets Rusos de Diáguilev

A inicios del siglo XX se produjo un importante cambio en el ballet con el surgimiento de los Ballets Rusos de Diáguilev, compañía activa de 1909 a 1929. Las transformaciones en la producción danzaria de esta compañía tuvieron efectos en el ballet a nivel mundial, por lo cual se le puede ver como el origen de lo actualmente conocido como ballet contemporáneo. La importancia histórica de los Ballets Rusos no solamente se debe a las obras que en ellos se produjeron, pues se puede entender a esta compañía como un semillero donde iniciaron sus trabajos coreográficos personas que posteriormente tuvieron gran influencia en el ballet a nivel mundial.

La compañía tenía un funcionamiento muy peculiar, porque para la creación de las obras se conformaban equipos interdisciplinarios donde había artistas visuales, músicos y dramaturgos, quienes colaboraban coordinadamente con el coreógrafo para la concreción de las piezas artísticas. Por esta ra-

zón recibió una importante influencia de las vanguardias históricas, a las cuales pertenecían muchos de estos artistas visuales y músicos. La selección de los equipos de trabajo estaba a cargo del mismo Diáguilev, quien buscaba a artistas que pudieran proponer ideas innovadoras, lo cual le hacía no solamente un empresario, sino una suerte de curador. Podemos encontrar a artistas como Natalia Goncharova, Alexander Benois, Léon Bakst, Nicholas Roerich, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Max Ernst, Joan Miró, y a músicos como Erick Satie, Nikolai Rimski-Korsakov, Alexandr Glasunov, Manuel de Falla, Claude Debussy, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, entre otros (Buckle, 1979).

Los Ballets Rusos de Diáguilev tuvieron varias etapas y cada una contó con un coreógrafo principal. El primero fue Michel Fokine (Buckle, 1979), quien introdujo las primeras grandes transformaciones a la coreografía, destacándose el hecho de que quitó el argumento a los ballets para enfocarse en construir personajes desde el movimiento solamente, lo cual fue el primer paso rumbo a la abstracción desarrollada posteriormente en la compañía. Después siguió Vaslav Nijinsky, quien transformó el lenguaje corporal empleado en las coreografías, alejándose de la tradición del ballet y sus acrobacias, además de cambiar la relación entre la música y la danza en su proceso de creación.

Un importante tercer periodo de los Ballets Rusos fue encabezado por Léonide Massine, pues trabajó con artistas visuales de las vanguardias históricas, lo cual le permitió resignificar la relación entre vestuario, escenografía y coreografía, alejando la conexión de estos tres elementos de una mera función narrativa. La obra de Massine se caracteriza por alejarse de las temáticas eslavas. Además, destaca la introducción del ruido como parte de la construcción sonora de las obras.

En la siguiente etapa fue turno de Bronislava Nijinska como la coreógrafa principal. Cabe destacar que ella es la primera mujer en la historia del ballet en tener un papel destacado en la creación coreográfica internacional. Sorprende, por lo tanto, el hecho de que en la actualidad solamente se conservan dos de sus obras en escena. Nijinska fue quien realmente comprendió las propuestas de Ígor Stravinsky en la estructuración musical y llevó estos principios creativos a la danza; introdujo el uso de ropa cotidiana como vestuario y realizó coreografías con temáticas abiertamente feministas, como son la creación de personajes que desarticulan los estereotipos de género o la presentación crítica de prácticas culturales como el matrimonio. Una de las batallas de Nijinska, mientras trabajó en los Ballets Rusos, fue su búsqueda de una creación desligada del libreto, el cual, a su parecer, supeditaba a la coreografía a la creación literaria.

Más adelante siguió un periodo de indefinición que se dio por la dificultad de encontrar a una figura tan destacada como Nijinska. En esta fase de transición varios coreógrafos colaboraron sin tener una particular aportación. Finalmente, George Balanchine obtuvo este cargo en la compañía, pero poco después la muerte de Diáguilev llevó a la desaparición de los Ballets. George Balanchine trabajó muy poco en los Ballets Rusos, realmente sus principales aportaciones a la escena mundial las desarrolló en Nueva York. Sin embargo, sus experiencias en la compañía de Diáguilev fueron fundamentales, porque ahí fue donde nacieron sus principales ideas coreográficas, como son: la transformación del lenguaje del ballet, la simplificación de los diseños de vestuario y escenografía, y la creación coreográfica totalmente desvinculada de la narrativa. La manera de crear de Balanchine fue muy bien recibida en Nueva

York, donde la abstracción fue un asunto muy importante, no solamente en la danza moderna sino también en las artes visuales y en la música.

En los Ballets Rusos se pueden ver cambios radicales en las estructuras coreográficas, las cuales antiguamente solo concebían grandes obras en varios actos. En cambio, se produjeron obras cortas de pocos minutos como *La muerte del cisne* que Michel Fokine hizo para Ana Pavlova (Pasi y Agostini, 1987), o *Los dioses piden limosna* de George Balanchine, obra en un acto de duración media (Pasi y Agostini, 1987). Esto hacía que los programas de danza fueran conformados por varias propuestas y no con una sola obra larga, como solía ser en el siglo XIX.

Así mismo, se modificó la manera de entender la relación entre cuerpo de baile y solistas. En términos argumentativos, los cuerpos de baile se conformaron como personajes y no como meros acompañantes de la acción de los solistas. En términos coreográficos, los cuerpos de baile adquirieron gran complejidad, que antaño era reservada para las figuras solistas. En este aspecto, quien más lejos llevó la exploración fue Bronislava Nijinska, en su coreografía *Les Noces*, la cual se analizará a detalle más adelante.

Otro cambio importante fue el de las temáticas de las obras. Había algunas sin una temática argumentativa, como *Las sílfides* de Michel Fokine, cuya coreografía presenta personajes fantasiosos y etéreos propios del romanticismo, pero la composición escénica no tiene argumento, solo muestra a esos personajes danzando. También se introdujeron creaciones con temáticas propias del folklore ruso como *El pájaro de fuego*, también de Fokine, o *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinski (Pasi y Agostini, 1987), trabajo que, si bien se perdió en su versión original de 1913, fue recreado por The Joffrey Ballet en 1987 (Shawm Kreitzman, 2016). Además, esta propuesta fue retomada y recreada —sin intentar ser fieles al original de Nijinsky— por los más importantes coreógrafos del siglo XX, como Maurice Béjart, Pina Bausch, entre otros, convirtiéndose también estas versiones, en creaciones emblemáticas del siglo pasado. Otra de las líneas que se exploraron en los Ballets Rusos de Diáguilev fueron las temáticas cotidianas como fiestas, eventos deportivos, convivencias en la playa, entre otras, las cuales solían tener elementos críticos con los modos de vida del momento. Ejemplos de este tipo de obras es *Les Biches* y *El tren azul*, ambas con coreografía de Bronislava Nijinska.

La relación del movimiento con los aspectos sonoros de la obra fue otra importante aportación de esta compañía. Se empezaron a hacer, por primera vez, composiciones coreográficas con música del pasado que no había sido creada para la danza, como *Las sílfides* de Fokine, cuya musicalización se conformó a partir de fragmentos de obras de Frédéric Chopin. Pero el trabajo más emblemático en la relación de la música con la danza fue *La consagración de la primavera*, en la cual los procesos de creación coreográfica y de composición musical fueron paralelos. Anteriormente, o se componía la música y a partir de ella se creaba la coreografía, o a la inversa, se hacía la coreografía y a partir de ella se componía la música. La manera de armar equipos de artistas de Diáguilev permitió que se rompiera la barrera entre disciplinas y que, de manera interdisciplinaria, se creara este ballet importantísimo para la danza de todo el siglo XX.

Igor Stravinsky, responsable de la composición musical de *La consagración de la primavera*, estaba explorando con la desarticulación de la métrica y cambiaba constantemente el tipo de compás que utilizaba. Esto era acompañado por la creación coreográfica, a cargo de Vaslav Nijinsky, quien también cambiaba rítmicamente la coreografía en función de los juegos musicales. Esto resultaba particularmente difícil de entender para quienes bailaban la obra.

La partitura de *La consagración de la primavera* de Stravinsky era tan complicada que ni siquiera los grandes directores podían seguirla inmediatamente, y durante los ensayos posteriores con la orquesta fue necesario que Stravinsky se parara al lado del director para ayudarlo (Nijinska, 1981/1992, p. 458).¹

Cuando esta obra fue creada, Bronislava Nijinska se desempeñaba como regisseur. En las estructuras de las compañías de ballet, el regisseur es quien se dedica a dirigir los ensayos, puede ser o no quien realiza la coreografía, pero es la figura en cuyos hombros recae el éxito de la obra en términos interpretativos. En el proceso de montaje de *La consagración de la primavera*, Vaslav Nijinsky, carente de paciencia y capacidades comunicativas, no lograba que los bailarines entendieran los aspectos rítmicos de la obra. Bronislava Nijinska propuso entonces trabajar con la Euritmia de Émile Jaques-Dalcroze, un método de enseñanza de la música a partir del movimiento, lo cual fue importante en el ámbito de la danza moderna y, en este caso, ayudó a la comprensión de lo que Nijinsky pedía. Cabe destacar que el trabajo de Bronislava fue fundamental para el logro de este ballet, aunque su nombre no destaca en los créditos del mismo. Sin embargo, esta experiencia fue importante para la posterior composición de una de sus obras maestras, *Les Noces*, la cual también tiene música de Igor Stravinsky.

Nijinska escribió diarios sobre esa primera etapa en los Ballets Rusos de Diaguilev, los cuales fueron posteriormente editados y publicados por su hija Irina Nijinska. Desafortunadamente, estas memorias solo abarcan la etapa en la que Vaslav Nijinsky trabajó en los Ballets Rusos, pero constituyen una importante fuente de información sobre aquellos asuntos que fueron importantes para ella y tuvieron efectos en su creación posterior. Sobre *La Consagración de la primavera*, la coreógrafa rusa reflexiona “En la coreografía de Nijinsky, ya no existen los arreglos simétricos y los patrones repetidos del cuerpo de baile” (Nijinska, 1981/1992, p. 459).² Esta experimentación con el trabajo de los grupos y con la construcción del movimiento fueron aspectos fundamentales en la creación posterior de Bronislava Nijinska, aunque ella lo hizo de manera muy distinta de como lo hizo su hermano Vaslav, sin embargo, en ambos está presente el interés de experimentar particularmente con estos dos aspectos. También la relación creativa con Stravinsky fue diferente entre ambos, porque para Vaslav, el músico fue una suerte de mentor, y sus experimentaciones coreográficas estaban fuertemente influenciadas por las creaciones de Stravinsky. En cambio, Bronislava mantuvo una relación de horizontalidad, fue más independiente de Stravinsky al momento de crear.

¹ Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. Texto Original: “The score of Stravinsky’s *Sacre du Printemps* was so complicated that even great conductors could not immediately follow it, and during later rehearsals with the orchestra it was necessary for Stravinsky to stand next to the conductor to assist him”.

² Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. Texto original: “In Nijinsky’s choreography the symmetrical arrangements and repeated patterns of the *corps de ballet* no longer existed”.

El trabajo colectivo desarrollado entre artistas visuales y de la danza fue central en la compañía de Diáguilev. La conformación de vestuario y escenografía dejó de ser un asunto decorativo o narrativo y se conformó como eje para la creación colectiva. Algunas coreografías fueron hechas a partir de prendas escénicas prediseñadas, como el célebre Ballet *Parade* de Léonide Massine, creado en colaboración con Pablo Picasso, que se conoce como uno de los pocos ballets cubistas de la historia. *Parade* es un ballet sin argumento, cuyos atuendos son figuras entre vestuario y marioneta que transforman los cuerpos humanos. Esta concepción de indumentaria solamente fue vista en esa época en los ballets de la Bauhaus, una importantísima escuela de arquitectura, arte y diseño que, sin embargo, no tuvo mucho contacto con los Ballets Rusos de Diáguilev.

El ballet cuenta con un lenguaje de movimiento con orígenes en las cortes europeas, lo cual lo caracteriza y, a la vez, lo diferencia de otras danzas. En el desarrollo del lenguaje del ballet se fueron sumando movimientos y dificultades técnicas a lo ya estructurado. En los Ballets Rusos, quienes bailaban habían tenido una formación en esa técnica que hoy se le conoce como académica, pero en muchas de las obras hubo grandes transformaciones al lenguaje de movimiento. La eliminación de las zapatillas de puntas fue uno de esos cambios de muchas de las coreografías. Otras de las modificaciones al movimiento fueron: la introducción de posiciones paralelas, como hizo Vaslav Nijinsky en *La siesta de un fauno*; la mezcla de movimientos propios del folklore ruso con movimientos de ballet, presente en obras como *Les Noces*, de Bronislava Nijinska; y finalmente, la desestructuración de la pantomima que caracterizó a todo el ballet del siglo XIX. La desarticulación de la función narrativa del movimiento con rumbo a la abstracción se fue dando paulatinamente durante el desarrollo de la compañía y terminó de cristalizar con George Balanchine.

Los cambios que se realizaron en los Ballets Rusos de Diáguilev tuvieron un papel importante en la creación coreográfica del ballet posterior en todo el mundo. En parte porque, tras la disolución de la compañía, sus bailarines y coreógrafos se dispersaron por todo el orbe. La compañía inició sus trabajos en Rusia, antes del triunfo de la Revolución rusa, pero ya desde esa época muchas de las presentaciones se hacían fuera del país debido a que la escena de la Rusia zarista estaba dominada por el romanticismo tardío y no se entendían bien las propuestas creativas de los Ballets. Más tarde, con el surgimiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, los Ballets Rusos se establecieron completamente fuera del país, porque el Estado controlaba la creación artística buscando que esta se relacionara con el discurso socialista, que no tenía nada que ver con lo que la compañía estaba creando. Bronislava Nijinska nunca regresó a su patria y ella misma inició un periplo de trabajo por muchos países disgregando su influencia en todos ellos.

Bronislava Nijinska: una mujer coreógrafa en un mundo de hombres

Mientras estuvieron activos los Ballets Rusos de Diáguilev, en la danza moderna también se dieron experimentaciones que abrieron nuevos caminos para la danza y que tuvieron muchas similitudes con las creaciones de la compañía. Sin embargo, las rutas de ambas danzas se cruzaron muy poco.

Existe una importante diferencia entre la manera de funcionar de las compañías de ballet en general y los Ballets Rusos en particular, y las agrupaciones de la danza moderna. Esta diferencia ha influido notablemente en la posibilidad que han tenido las mujeres para abrirse camino como coreógrafas, tanto en una, como en otra forma de danza.

En las compañías de ballet, incluida la de Diáguilev, hay estructuras jerárquicas en las que los puestos directivos y creativos por lo general han sido ocupados por hombres. Por otro lado, son en su mayoría bailarinas mujeres quienes participan de la danza, cumplen un rol inferior en la jerarquía de la compañía y su acción está totalmente supeditada al coreógrafo, regisseur y/o director. Esta estructura permanece aún en la actualidad y los puestos directivos y creativos siguen siendo ocupados mayoritariamente por hombres, aunque cada vez es mayor la presencia de mujeres.

Al considerar el liderazgo artístico por tamaño de la compañía, DDP encontró que 6 de las 8 (75%) compañías más grandes, aquellas con más de 100 bailarines, están dirigidas por directores artísticos hombres. De manera similar, 16 de 22 compañías (73%) con 74-99 bailarines, y 18 de 30 compañías (60%) con 50-74 bailarines están dirigidas por directores artísticos hombres³ (Dance Data Project, párr. 3, 2023).

En contraste, la mayor parte de las agrupaciones de la danza moderna eran dirigidas por mujeres y la mayoría de las coreógrafas eran mujeres también. Esto quizá tiene que ver con que la danza moderna surgió con Isadora Duncan, una danzarina feminista de origen norteamericano que vivió muchos años en Europa. Isadora decidió desprenderse de las descripciones de lo que la danza escénica debía ser, así como de sus estructuras de difusión. Bailó mucho sola, tanto en teatros como en espacios alternativos. Creó varias escuelas en donde enseñaba danza como una práctica de libertad. Duncan abrió el camino para el surgimiento de la danza moderna, la cual, de origen, es una danza que contempla la participación plena de las mujeres.

Por su parte los Ballets Rusos de Diáguilev, aunque en términos creativos produjeron grandes transformaciones al ballet, en su estructura jerárquica no fueron tan revolucionarios. En este aspecto, se puede decir que en cierta medida se dio continuidad a la tradición de la organización de las compañías de ballet, iniciada siglos atrás en las cortes europeas, donde era impensable la rectoría de una mujer. A pesar de esto, y debido al increíble talento de Bronislava Nijinska, Diáguilev decidió darle un espacio como coreógrafa, con lo cual se inició la participación de las mujeres en la creación del ballet. Esto no quiere decir que para ella fuera fácil abrirse camino en la compañía: el mismo Diáguilev consideraba que ella habría sido mucho más importante coreógrafa si hubiera sido un hombre. En su libro sobre Diáguilev, Richard Buckle hace referencia al pensamiento del empresario sobre Nijinska. “La admiraba y le tenía aprecio, pero era categórica, difícil y decidida, y esto, a él, le parecía inadmisible en una persona de su sexo” (Buckle, 1979, p. 485).

³ Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. Texto original: “When considering artistic leadership by size of company, DDP found that 6 out of the 8 (75%) largest companies – those with more than 100 dancers – are led by male artistic directors. Similarly, 16 out of 22 companies (73%) with 74-99 dancers, and 18 out of 30 companies (60%) with 50-74 dancers are led by male artistic directors”.

Bronislava Nijinska trabajó varios años en los Ballets Rusos, pero en la mayoría de los textos sobre historia de la danza, solamente se hace referencia a su época como coreógrafa. Sin embargo, ella fue durante mucho tiempo bailarina de la compañía. Posteriormente, cuando Vaslav Nijinsky asumió el rol de coreógrafo principal, Nijinska le ayudó en la dirección de los ensayos y jugó un rol muy importante para que las obras de este se concretaran. Cuando Nijinsky dejó la compañía ella se fue también, pero más tarde fue llamada por Diáguilev para que bailara, hiciera coreografía, y continuara con el remontaje de obras de repertorio de las etapas de Vaslav Nijinsky, Michel Fokine y de Leonide Massine.

La conservación de las obras en el ballet es un tema importante para las compañías. Una buena parte del tiempo de trabajo se emplea en el mantenimiento del repertorio. En este sentido, las compañías bien podrían entenderse como museos dedicados a la conservación, con la diferencia de que las piezas se conservan en las memorias corporales de las personas que las bailan. En muchas ocasiones, cuando las coreografías dejan de bailarse por un tiempo, se pierden fragmentos de ellas, por lo cual deben coreografiarse de nuevo.

En la época en la que Bronislava Nijinska regresó a los Ballets, se encontraban remontando la obra *Dafnis y Cloe* de Michel Fokine. Nadie se acordaba del Pas de Deux, un importante segmento de la obra, entonces Nijinska se dio a la tarea de volver a coreografiar ese fragmento (Garafola, 2022). Lo mismo ocurrió cuando The Joffrey Ballet volvió a traer a la escena *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinsky en 1987 (Shawm Kreitzman, 2016). Esta condición efímera de la danza, que dificulta su conservación, hace que la noción de coreografía sea flexible.

Si vamos más atrás en la historia, podemos encontrar ballets que se han conservado de manera ininterrumpida hasta nuestros días, como *Coppelia* de Arthur Saint Léon, estrenado en 1870 y actualmente bailado por la gran mayoría de las compañías del mundo. En casi todas las versiones disponibles en la actualidad, la bailarina que representa al personaje de Coppelia realiza, en el último acto, un paso en serie conocido como fouettés. Pero si conocemos el desarrollo de la técnica académica, sabemos que ese paso, realizado en serie, fue creado más de dos décadas después de su estreno, cuando se hizo la segunda versión del ballet *El lago de los cisnes*. El propósito de este paso estaba asociado con el argumento del ballet, en el cual el cisne negro mareaba y engañaba al príncipe con sus encantos, y el movimiento expresaba este engaño. Así pues, podemos decir que, si bien existe un proceso de conservación de las obras en términos coreográficos, también es frecuente añadirles cambios sin que esto necesariamente implique tratarse de otra obra.

En la mayoría de las compañías el trabajo se divide entre la reposición de ballet de repertorio del pasado con creación de nuevas obras. En el caso de los Ballets Rusos de Diáguilev esto no era diferente, pero los ballets que se reponían eran los propios creados por la compañía. Los programas se componían a partir de obras tanto nuevas como de repertorio. En la época en donde Bronislava Nijinska fue la coreógrafa principal, ella se encargaba de estos dos aspectos del trabajo, tanto de la reposición de obras, como de la creación de nuevas coreografías. Sin embargo, cuando salió de la compañía por diferencias con Diáguilev, regresó a trabajar por un tiempo Léonide Massine y posteriormente se unió George Balanchine. Ambos coreógrafos parecieron decididos a eliminar del repertorio de la compañía

toda la obra realizada tanto por Vaslav Nijinsky como por Bronislava Nijinska, con lo cual se perdieron de la memoria de los cuerpos las creaciones de ambos. El fin abrupto de la compañía tampoco ayudó a la conservación de estos trabajos. Durante su estancia en los Ballets Rusos de Diáguilev, las principales coreografías de Nijinska fueron: *El zorro* 1922, *Les Noces* 1923, *Les Biches* 1924. *Los fastidiosos* 1924, *El tren azul* 1924 y *Romeo y Julieta* 1926.

Cuando Nijinska dejó de manera definitiva los Ballets Rusos, fue a trabajar en la compañía de Ida Rubinstein, quien también había sido bailarina con Diáguilev. Esta compañía fue un espacio muy importante para Nijinska porque Ida Rubinstein le dio todo el soporte y la libertad para desarrollar su obra como la imaginaba. Ahí creó propuestas como *Bolero* (1928) —posteriormente vuelta a coreografiar por Maurice Béjart en una versión que no pretendía retomar ningún aspecto del original de Nijinska—, *El beso del hada* (1928), *El vals* (1929), entre otras.

Mientras Nijinska trabajó en la compañía de Ida Rubinstein, se enfocó más en lo que posteriormente se conoció como neoclasicismo. En la mayoría de los libros de historia de la danza se considera a George Balanchine como el padre de esta corriente dentro del ballet, pero en realidad fue Nijinska quien incorporó primero en sus coreografías elementos con estas características.

Maurice Béjart, Frederick Ashton e incluso Jiří Kylián, fueron importantes coreógrafos exponentes del ballet neoclásico. Este tipo de ballet se caracteriza porque, sin desarticular los principios de la técnica académica, añade una mayor libertad al movimiento del torso y del cuerpo en general. De estos coreógrafos, el que públicamente reconoció la influencia recibida de Bronislava Nijinska, fue Frederick Ashton, quien en 1963, siendo director del Royal Ballet en Londres, pidió a Bronislava ir a la compañía a remontar *Les Noces* y *Les Biches*, lo cual permitió que estas dos obras, todavía recordadas por su creadora, pudieran ser conservadas hasta nuestros días. Todos los demás trabajos de Bronislava, más de setenta, se perdieron completamente.

A diferencia de Vaslav, Nijinska recuperó los principios de movimiento de la técnica académica, como el uso de las puntas, y los integró a otras exploraciones como el trabajo de brazos, mucha variación en las direcciones del movimiento de la cabeza y una gran complejidad para la coordinación de las piernas. Para ella, la precisión del movimiento era algo muy importante, lo cual está relacionado con su trabajo como docente, generando su propia metodología de creación, asentada en un libro escrito por ella en 1920, *La escuela del movimiento, teoría de la coreografía*, título desafortunadamente también perdido.

De igual modo, la trascendencia de Nijinska puede rastrearse indirectamente en coreógrafos como Jerome Robbins, norteamericano e hijo de padres rusos quien trabajó estrechamente con George Balanchine. Robbins realizó versiones propias de los ballets *La siesta de un fauno* de Vaslav Nijinsky y *Les Noces* de Bronislava Nijinska. Estas coreografías, al igual que las versiones de *La consagración de la primavera* y *Bolero* de Maurice Béjart, retomaban la música y parte de la idea o temática de las obras originales, pero eran en realidad creaciones completamente nuevas y desvinculadas, en términos coreográficos, de las versiones originales de Vaslav y Bronislava. Son piezas que, si bien reciben la influencia de las versiones originales, no pretenden reponerlas o remontarlas, sino crear versiones

completamente nuevas. En ambos casos, tanto Maurice Béjart como Jerome Robbins, pueden ser reconocidos como exponentes del ballet neoclásico, aun cuando también recibieron otras influencias.

La importancia de Bronislava Nijinska en la evolución del ballet a nivel mundial se puede observar en muchos ámbitos, tanto en el impacto que ejercieron sus propuestas creativas en coreógrafos de todo el mundo, con quienes ella no convivió directamente, como en el trabajo desarrollado por la enorme cantidad de bailarines y bailarinas formados por ella y que se volvieron coreógrafos de renombre. Tal es el caso, por ejemplo, de Serge Lifar, bailarín de los Ballets Rusos de Diáguilev por recomendación de Nijinska y quien después desarrolló un importante trabajo en la ópera de París, dando continuidad al ballet neoclásico. Lifar repuso varias de las coreografías de los Ballets, como *El pájaro de fuego*, pero ninguna de Nijinska.

Bronislava también abrió camino a muchas mujeres que posteriormente tuvieron lugares importantes en la dirección de compañías de ballet y en el desarrollo de la coreografía. Tal es el caso de Ninette de Valois, quien se unió a los Ballets Rusos como bailarina en 1923, época en la cual Nijinska estaba más activa como coreógrafa. Ninette de Valois trabajó en la creación de lo que sería la nueva escuela de Ballet de Londres y tuvo una importante influencia en Frederick Ashton. Otra importante coreógrafa que trabajó en la compañía de Diáguilev, bailó con Nijinska y también se trasladó a Londres fue Marie Rambert, creadora de su propia compañía e impulsora de una gran cantidad de coreógrafos, entre quienes destaca nuevamente Frederick Ashton. Marie Rambert trabajó arduamente con el Joffrey Ballet en los ensayos para remontar *La consagración de la primavera* de Vaslav Nijinsky.

En los Estados Unidos, Bronislava también dejó una huella significativa, trabajó en importantes compañías como el American Ballet Theatre y realizó coreografías para varias películas de Hollywood como *El sueño de una noche de verano* y *Hair*. Igualmente, en América del Sur, tuvo una importante presencia por su trabajo dirigiendo el teatro Colón, uno de los más importantes de Latinoamérica. Nijinska ejerció una importante influencia en Mercedes Quintana, la primera coreógrafa de Argentina en una época en la que no se tenían coreógrafos de Ballet en el país. Quintana creó la nueva escuela de Ballet de la Argentina.

Bronislava no trabajó directamente en México, pero una de las pioneras de la creación contemporánea del ballet en México, Nellie Happee, fue a los Estados Unidos para estudiar con Nijinska. Sus experiencias con ella le dejaron una huella importante, lo cual dio rumbo a su trabajo posterior. En su libro *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*, la investigadora Ma. Cristina Mendoza Bernal recupera, en entrevista, las palabras de la misma Happee respecto a la artista rusa: “*El braceo de Nijinska era bastante más evolucionado en relación con los verticales y tradicionales movimientos del ballet clásico; tenía un sentido envolvente, que se podría llamar tridimensional, que lo acercaba a la danza moderna*” (Mendoza Bernal, 2000, p. 78).⁴ Para su creación danzaria, Nellie recuperó de Nijinska la idea de que la creación coreográfica era independiente de la literatura, su gusto por la precisión del movimiento y la apertura para integrar movimientos distintos a los del ballet.

⁴ Cursivas conservadas de la fuente original.

Los principios de creación de Bronislava Nijinska, sus aportes más importantes

Les Noces se estrenó en 1923, hace poco más de cien años. Se presentó por primera vez en París, en el Teatro de la Gaîté-Lyrique. Es una de las obras más importantes de la creadora rusa y una de las dos únicas conservadas hasta nuestros días. En esta composición se concretan sus principales ideas creativas, cuya influencia en la creación coreográfica posterior, a nivel internacional, es indiscutible.

Uno de los motivos de discusión entre Nijinska y Diáguilev fue que él pensaba que el diseño coreográfico se debía conformar a partir de un libreto. Por el contrario, Nijinska concebía a la danza como una coreografía sin esa base textual. Para ella, la danza por sí misma era capaz de presentar las emociones sin tener de por medio dicho material literario para la conformación de la obra. En el proceso de creación de *El tren azul*, montaje con libreto de autoría de Jean Cocteau, ambos artistas tuvieron muchos desencuentros, porque Cocteau quería tomar un rol protagónico debido a que la idea original era de su libreto, pero Nijinska no estaba impulsada a obedecer las ideas del escritor y, haciendo caso omiso de las indicaciones de este, ella construía coreográficamente como consideraba que debía ser la obra.

Les Noces, por su parte, a pesar de ser un ballet que sí contenía un argumento, no se creó a partir de un libreto. La idea original y la música eran de Igor Stravinsky, los decorados y el vestuario de Natalia Goncharova. Stravinsky había escrito una suerte de libreto, pero Bronislava Nijinska concibió la obra sin tomarlo en cuenta.

En cuanto al texto cantado de Stravinsky, este Nijinska lo ignora casi por completo. Sus imágenes de ruiseñores y casamenteros, anillos de oro, tallos inclinados de flores, cisnes blancos nadando, un padre que vende a su hija para beber, e invitados obscenos venidos desde lejos, no encuentran eco en su coreografía, que avanza propulsivamente como los ritmos de la partitura de Stravinsky, desprovista de folclore y de lo pintoresco, tan simple como los monótonos uniformes de Goncharova (Garafola, 2022, p. 135).⁵

Les Noces se montó dialogando con la música de Stravinsky. El trabajo realizado previamente por Bronislava acompañando la creación conjunta de Vaslav Nijinsky e Igor Stravinsky, *La consagración de la primavera*, le permitió comprender de mejor manera la compleja música de *Les Noces*. En esta coreografía Nijinska pudo concretar la idea de que la danza no necesitaba de un libreto para conformarse. Sin embargo, para ella la música, los diseños de vestuario y escenografía, que junto con la coreografía conformaban la construcción visual de la obra, sí eran de gran importancia.

Nijinska eliminó los adornos que solían acompañar a las coreografías de los Ballets Rusos de Diáguilev hasta ese momento, e hizo corresponder el vestuario de Goncharova con el movimiento. En este sentido, se puede entender que existió una mejor compenetración entre Nijinska y Goncharova

⁵ Traducción: Alejandra Olvera Rabadán. El texto original: "As for Stravinsky's sung text, this Nijinska ignores almost entirely. Its images of nightingales and matchmakers, rings of gold, leaning stems of flowers, white swans a-swimming, a father who sells his daughter for drink, and ribald guests from afar find no echo in her choreography, which drives forward propulsively like the rhythms of Stravinsky's score, shorn of folklore and the picturesque, as plain as Goncharova's drab, uniform costumes".

para la creación de *Les Noces* que la que tuvo con el mismo Stravinsky. El diseño creado para *Les Noces* estaba influido por el constructivismo ruso. Se presentaba como formas geométricas y volúmenes, lo cual era también punto de partida para la creación coreográfica, conformada por danzas grupales, las cuales se movían como grandes bloques más que por danzas de solistas.

La temática del ballet es una boda campesina rusa, pero para ella, con conocimiento de lo que implicaban en realidad estas celebraciones, la coreografía no era un festejo, no como habían sido presentadas las bodas en innumerables obras del ballet hasta entonces. Con una mirada feminista, presenta de manera descarnada la tragedia implicada en estos eventos concertados por la familia, en los cuales el novio y la novia apenas se conocían. En *Les Noces*, si bien Nijinska no recupera toda la imaginería visual del folclore ruso, sí recupera movimientos de este tipo de danzas, particularmente para una de las escenas bailada por los amigos del novio. También la temática proviene de la realidad rusa, pero con una perspectiva crítica.

El ballet tiene cuatro escenas. La primera se desarrolla en la casa de la novia y en ella se presenta el tejido de las trenzas, una práctica tradicional en las bodas rusas. En esta concepción de Nijinska, la coreografía de los grupos debía tener el papel principal, dejando prácticamente en la inmovilidad a los personajes protagónicos. Diáguilev pensaba que en la obra se iba a trenzar el cabello de la novia en la primera escena, pero Nijinska ubicó en el centro a la novia, rodeada por sus amigas, quienes con su danza realizan el trenzado. Es decir, el movimiento de las amigas es una abstracción del trenzado. Cabe resaltar que, muchas de las obras creadas en la compañía, habían abandonado el uso de las zapatillas de punta, pero la coreógrafa las retoma en esta primera escena de *Les Noces*, de manera muy peculiar, porque las amigas permanecen prácticamente todo el tiempo en puntas, construyendo el trenzado con el movimiento de sus pies, mientras la novia casi no se mueve.

Si bien *Les Noces* cuenta con un argumento, también abraza la abstracción en muchos de sus elementos. El trabajo coreográfico de esta obra modificó la manera en que tradicionalmente se construía la narrativa en el ballet; por eso podemos encontrar reflexiones como la que hace Ma. Cristina Mendoza en su libro sobre Nellie Happee. “*Les Noces*, de Nijinska, fue una coreografía totalmente abstracta que traspasó a la danza la arquitectura espacial del constructivismo; sus diagramas fueron totalmente geométricos y en ocasiones remedaban el linearismo de Tatlin o Malevich” (Mendoza Bernal, 2000, p. 200). Pero esta pieza no es totalmente abstracta, porque tiene un argumento con un principio, un desarrollo y un fin. Lo que sucede es que las ideas que tenía Bronislava Nijinska, en relación con la temática de la obra, no son presentadas de manera literal; la coreógrafa utilizó la construcción de las formas del movimiento, las relaciones entre los cuerpos y la disposición entre el movimiento y el espacio para presentar el argumento.

La segunda escena se desarrolla en la casa del novio. Igual que como sucede en la primera, los amigos bailan alrededor del novio mientras este permanece prácticamente inmóvil. Los movimientos, cuya fuente son las danzas folclóricas rusas, se mezclan con un vigoroso uso del virtuosismo propio del ballet, aunque este se presenta de manera diferente.

Los personajes de *Les Noces* no son personas, son cuerpos de baile; si bien sí existen bailarines interpretando al novio y la novia, sus sentimientos y pensamientos no son expresados por ellos, sino por los cuerpos de baile que les acompañan. En la primera escena son las amigas de la novia y, en la segunda, los del novio. Debido a esto y a la forma específica de coreografiar las danzas grupales, este ballet, al parecer de Igor Stravinsky, presenta en escena movimientos y formas compositivas nunca antes vistas. Esto se debe a los rasgos de abstracción de la propuesta, como la inversión en la forma de presentar a los personajes: las emociones no son expresadas por los solistas, sino por los cuerpos de baile, y no por medio de gestos faciales, sino a través de sus danzas. Eso no era algo explorado en la escena hasta entonces y, por esto, la obra resultaba tan extraña en términos coreográficos. Pero también es una de las razones por las cuales *Les Noces* es tan importante, ya que empezó a abrir campo a la abstracción en la creación danzaria, aspecto fundamental para el posterior desarrollo del ballet.

En esta segunda escena también se presentan formas geométricas en el diseño coreográfico y se juega con la complejidad rítmica de la música de Stravinsky. Una de las principales características del movimiento es la conformación de las danzas grupales de hombres, que muestran gran vigor pero, en contraste, quizá lo más importante en términos del desarrollo coreográfico, es que también se trabajó con la energía estática, presentando largos momentos de quietud. Este es otro de los rasgos de la abstracción en la danza, pues hasta ese momento, la quietud no había sido contemplada como un elemento de la danza, sino solamente como un respiro que permitía la continuidad del movimiento o del argumento.

La tercera escena se desarrolla de nuevo en la casa de la novia y presenta la partida de esta rumbo a la casa del novio, así como el lamento de la madre por la pérdida de su hija. Es una escena relativamente corta, pero de un gran dramatismo, haciendo evidente el carácter trágico y no festivo de la boda.

Finalmente, en la cuarta escena, se presenta la boda, pero los personajes protagónicos permanecen subidos en una plataforma alta en el fondo del escenario, casi inmóviles, contemplando las danzas grupales, ahora mixtas de hombres y mujeres, quienes interpretan a los invitados de la boda. Esta es la escena donde más se puede ver el contraste entre la energía estática y las vigorosas danzas de los cuerpos de baile.

La recuperación del trabajo de Bronislava Nijinska

Al estudiar la vida nómada de Nijinska, se hace evidente que sus constantes cambios de país de residencia le permitieron dejar influencia en la coreografía de ballet en todo el mundo. Quizá lo más importante es haber sido la primera mujer coreógrafa en la historia del ballet, pues abrió camino y formó a muchas otras, quienes continuaron creando y abriendo cada vez más espacios para las mujeres en el ámbito de la coreografía y la dirección de compañías de ballet. No obstante, resulta paradójico que, aun habiendo sido tan importante su trabajo, no haya sido reconocido lo suficiente en su momento como para que más de sus obras pudieran permanecer en la memoria y pasaran a formar parte de los

repertorios de las muchas compañías donde trabajó y realizó coreografía.

También llama la atención que en los estudios de la historia de la danza existen muy pocos textos que la aborden a ella específicamente. Su aportación aparece mencionada en libros generales de historia de la danza, entre los muchos otros coreógrafos mencionados. Tal es el caso del libro *El Ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, compendio de coreografías organizado cronológicamente, el cual presenta información relativa a las distintas coreografías relevantes de la historia del ballet. En este libro se pueden encontrar referidas muchas obras de Nijinska. En el célebre libro de Richard Buckle titulado *Diáguilev*, se hace referencia a los trabajos de Bronislava desde la perspectiva del empresario. Si bien este texto hace una importante recopilación de todas las personas que trabajaron en la compañía, no ofrece un análisis particular de la coreógrafa más allá de su relación con Diáguilev. También se encuentra el libro *Bronislava Nijinska. Early Memoirs*, el cual no ha sido publicado en español y fue editado por la propia hija de la creadora, Irina Nijinska, con traducción de Jean Rawlinson. En este libro se recupera la vida de Nijinska en palabras de ella misma, pero solamente abarca su vida mientras trabajó con Nijinsky, todo su trabajo creativo posterior no fue recopilado ni por la misma coreógrafa. Fue hasta muy reciente fecha, en 2022, cuando se publicó el primer estudio completo sobre el trabajo de Nijinska en el libro de Lynn Garafola titulado *La Nijinska. Choreographer of the Modern*.

Conclusiones

Cuando se compara la cantidad de estudios existentes sobre el trabajo de Bronislava Nijinska —así como el poco esfuerzo que se hizo para la preservación de las obras—, con el trabajo realizado en relación con otros coreógrafos hombres, la diferencia es considerable. Esto hace pensar en la importancia de reescribir la historia de la danza desde una perspectiva femenina, capaz de reconocer los aportes de las coreógrafas mujeres que han existido. No resulta casual que los pocos textos sobre Nijinska fueron publicados por mujeres. Todavía falta mucho por hacer para darles realmente su lugar a las coreógrafas mujeres que se han abierto espacios en el campo de la creación coreográfica del ballet.

Al observar cómo *Les Noces* ha sido recuperado por distintos coreógrafos hombres como Jerome Robbins y Maurice Béjart, se hace evidente que la visión feminista del ballet original no fue bien recibida por ellos, porque en vez de reponer el ballet de Bronislava, hicieron sus propias versiones quitando la visión crítica de su creadora. En la versión de Jerome Robbins “La partida de la esposa se considera como un triunfo, la ceremonia nupcial muestra a los dos esposos colocados sobre una plataforma para que consumen su acto de amor” (Pasi y Agostini, 1987, p. 194). Por su parte, Maurice Béjart, en la realización hecha en su compañía, *El ballet del Siglo XX*:

apunta al desdoblamiento de la personalidad del esposo y de la esposa, y a su elevación a símbolo ... aparece como una ulterior confirmación de la filosofía béjartiana, nutrida de optimismo y del conocimiento de la victoria de los sentimientos (Pasi y Agostini, 1987, p. 194).

Por su parte, Irina Marcano, coreógrafa del Taller Coreográfico de la UNAM, hizo en 2024 una versión de *Les Noces*, presentada en el Palacio de Bellas Artes con la Compañía Nacional de Danza

de México. En la versión de Irina Marcano se recuperan algunos principios coreográficos de la versión de Nijinska. Marcano no pretende hacer una reposición del original, pero sí establece un diálogo con la obra de Bronislava, la cual va más allá del argumento o la recuperación de la música de Stravinsky y se interna en lo que fue la gran aportación de Nijinska, es decir, el lenguaje coreográfico. Además, Irina Marcano construyó, tal como Nijinska, una aproximación crítica del tema de la obra desde una visión contemporánea, la cual integra, en su caso, la reflexión sobre la diversidad de género.

La presencia de las mujeres en la creación coreográfica del ballet, que inició con Bronislava Nijinska, ha ido incrementándose paulatinamente, pero todavía tiene muchos obstáculos por superar para ser plenamente desarrollada y reconocida por quienes estudian y conservan las obras.

Referencias

- Buckle, R. (1979). *Diáguilev*. Siruela.
- Dance Data Project. (2023, 13 de abril). *Dance Data Project® Finds 29% Of Ballet Companies Around The World Have Female Artistic Directors, A 4% Decrease From Previous Report*. Dance Data Project. <https://www.dancedataproject.com/dance-data-project-finds-29-of-ballet-companies-around-the-world-have-female-artistic-directors-a-4-decrease-from-previous-report/>
- Garafola, L. (2022). *La Nijinska. Choreographer of the Modern*. Oxford University Press.
- Kreitzman, S. [Shawm Kreitzman]. (2016, 11 de marzo). *Rite of Spring; Joffrey Ballet. Documentary and Performance* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=l8TQH-5Vrhk>
- Mendoza Bernal, M. C. (2000). *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Nijinska, I. (Ed). (1992). *Bronislava Nijinska- Early Memoirs* (J. Rawlinson, Trad). Duke University Press. (Obra original publicada en 1981).
- Pasi, M. y Agostini, A. (Eds.). (1987). *El Ballet: Enciclopedia del arte coreográfico*. Aguilar.

Fuentes de consulta

- [BBB Beauty]. (2016, 3 de julio). *LES NOCES* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/173292723>
- [Vito .Mazzeo]. (2014, mayo 10). *Les Biches by Bronislava Nijinska Vito Mazzeo Teatro dell'Opera di Roma Ballet Russes Festival* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FZyh-fl1ea8w>